

# A Escola Parnaso – Contributos para uma Reflexão



Revista Portuguesa  
de Educação Artística

The Parnaso School – Contributions for a Reflection

*Joana de Magalhães Resende*  
Universidade de Aveiro  
joana.m.resende@gmail.com

## RESUMO

O presente trabalho incide num Projeto Pedagógico existente na cidade do Porto (1958-2009): a Escola *Parnaso* e a figura indissociável do compositor Fernando Corrêa de Oliveira.

Partindo de um levantamento de fontes primárias do Arquivo de *Parnaso* e do contacto directo com antigos alunos e professores, procurou-se não só reconstituir a *Escola Parnaso* como o *Espaço Parnaso*, sede de inúmeras iniciativas culturais abertas à cidade do Porto.

Volvidos sensivelmente 50 anos, reflectiu-se sobre a viabilidade da aplicação dos princípios pedagógicos de Fernando Corrêa de Oliveira nos dias de hoje.

Palavras-chave: *Parnaso*; Fernando Corrêa de Oliveira; Escola; Música; Cultura; Porto

## ABSTRACT

The object of this work is an existing Pedagogical Project in Oporto city (1958-2009): the *Parnaso* School and his creator, the composer Fernando Corrêa de Oliveira.

Building on a compilation of primary sources from the *Parnaso* Archive and on the direct contact with *alumni* (students and teachers), we try to reconstruct the history of the *Parnaso School*, as well as of the *Parnaso Building*, shelter to innumerable cultural initiatives in the city of Porto.

Close to 50 years later, we reflect on the viability of applying, in present days, Fernando Corrêa de Oliveira's pedagogical principles.

Keywords: *Parnaso*; Fernando Corrêa de Oliveira; School; Music; Culture; Porto

Figura 1 – *O que queria ser* (1941)<sup>5</sup>

## Introdução

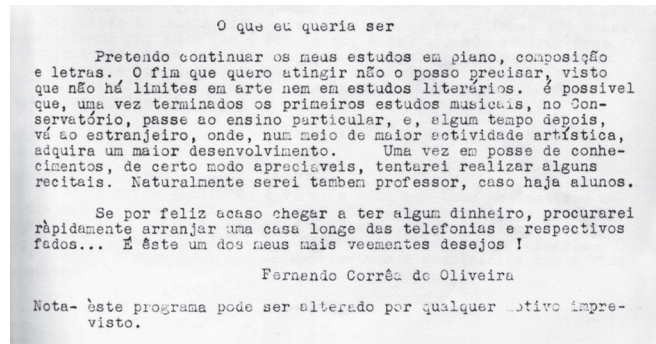
Pelos inúmeros frutos que deu (profissionais das artes), porque pouco se sabe sobre o seu funcionamento, porque recentemente sucumbiu à constatação de que a vida do edifício se confundia com a de quem o criou, porque muito concedeu à cultura da cidade do Porto, parece ser o momento de fazer o balanço da peculiar Escola *Parnaso*, fundada em 1958<sup>1</sup> por Fernando Corrêa de Oliveira. Distingua-se das demais opções da época: o ensino doméstico ou o proporcionado pelas entidades de ensino da música, pública e privada, respectivamente o Conservatório de Música do Porto e o Curso Silva Monteiro<sup>2</sup> (que na altura se dedicava exclusivamente ao curso de piano)<sup>3</sup>.

Ainda que tenha sido uma escola de Música, *Ballet* e Teatro, ao longo do trabalho será dada mais atenção à componente musical, por ter sido a que constituiu a formação base de Fernando Corrêa de Oliveira. Abordar-se-á a Escola enquanto Projeto Educativo e Fernando Corrêa de Oliveira na vertente de pedagogo e compositor de obras didácticas.

A investigação baseou-se no levantamento de fontes primárias<sup>4</sup> do Arquivo *Parnaso*, em paralelo com a recolha de informação com pessoas ligadas de algum modo à escola, ao espaço ou a Fernando Corrêa de Oliveira.

## Fernando Corrêa de Oliveira – Compositor e Pedagogo

A vida de Fernando Corrêa de Oliveira não diferiu muito da que planeava aos vinte anos, num contexto de uma comemoração de família:



Nascido na cidade do Porto a 2 de Novembro de 1921, aos 6 anos começou os estudos de piano com a sua mãe. Entre 1931 e 1941 foi aluno do Conservatório de Música do Porto, onde completou os cursos superiores de composição e de piano, respectivamente com os professores Cláudio Carneiro e Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves. Teve mais tarde aulas de piano com José Vianna da Motta (1868-1948), em Lisboa. Exerceu funções de pianista acompanhador na Emissora Nacional, no Porto, a convite de Cláudio Carneiro, na altura director da Secção de Programas Musicais. Nessa altura, colaborou como pianista acompanhador de Maria Feliciano, com quem viria a casar-se em 1944. Deixando esta actividade, criou um curso de música a que chamou *Orquestra de Estudantes*, que funcionava na sua casa na Avenida Brasil, na Foz do Douro. Nessa casa viria a dar alojamento a diversos músicos estrangeiros que se instalavam ou visitavam a cidade do Porto, como o maestro e flautista Carl Achatz, o violetista François Broos, a cantora Martha Amstad ou o pedagogo Edgar Willems. Em 1948 frequentou um curso de direcção de orquestra com o maestro Hermann Scherchen (1891-1966), em Veneza, onde foi colega, entre outros, de Luigi Nono (1924-1990), Bruno Maderna (1920-1973) e Joly Braga Santos (1924-1988). No regresso a Portugal, passou por Paris onde tomou conhecimento de um novo sistema de notação musical, que viria a adoptar nas suas obras: *notação de Obukhov* (do compositor russo Nicolai Obukhov). A origem terá sido a aquisição de *Deux esquisses*, de A. Honegger, escrita nessa notação. Este processo suprime sustenidos, bemóis e bequadros, abandonando o conceito de “notas alteradas” para dar lugar a uma escala de doze notas: Dó, Ló, Ré, Té, Mi, Fá, Rá, Sol, Tu, Lá, Di, Si. As cinco notas alteradas

<sup>1</sup> Esta data não é consensual. O projeto terá surgido em 1956 mas a inauguração só terá ocorrido em 1958 (segundo o programa do concerto de inauguração). Usar-se-á assim esta data.

<sup>2</sup> Designação inicial, só em 1973 dará lugar a *Curso de Música Silva Monteiro* (CABRAL, 2003).

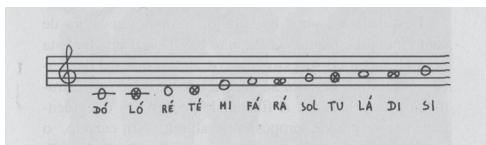
<sup>3</sup> Só em Outubro de 1975, com a atribuição do Alvará de Leccionação, o âmbito pedagógico da escola é alargado às cordas, ao canto e à flauta. Entretanto outros cursos se juntaram até 2000.

<sup>4</sup> Fotografias, programas de concertos, boletins, métodos de iniciação, anotações de alunos ou professores, partituras, recortes de imprensa, etc.

<sup>5</sup> Arquivo *Parnaso*, 1941.

são escritas com cruces oblíquas, enquanto as restantes sete conservam a grafia tradicional.

Figura 2 – As 12 notas na notação de Obukhov



Ainda em 1948, Fernando Corrêa de Oliveira formulou os princípios de um novo sistema de composição que designou por “Simetria Sonora”, que viria a compreender a “Harmonia Simétrica” e o “Contraponto Simétrico”, mais tardio, e que utilizou para compor todas as suas obras a partir de então. Fernando Corrêa de Oliveira expôs os princípios teóricos do seu sistema de composição em vários artigos e boletins, em conferências realizadas no Porto, Lisboa e em Darmstadt, e junto de Humphrey Searle (1915-1982), Ernst Krenek (1900-1991), Edgard Varèse (1883-1965) ou Gian Francesco Malipiero (1882-1973). Segundo palavras do próprio compositor, a «Harmonia Simétrica» teve a sua origem na observação consciente de um acorde de quinta aumentada e suas inversões. A fundamental não seria o baixo, mas a sua nota central, que forma intervalos iguais com a nota aguda e com a grave. “O ouvido fixava-se na nota central por razões semelhantes às que levavam a vista a procurar os centros de simetria”<sup>6</sup>. Acrescentando ainda, “A harmonia simétrica consiste, basilamente, numa nova concepção do acorde. Este passa a ser constituído por notas formando intervalos simetricamente dispostos”. A grande variedade de acordes simétricos e a impossibilidade de se referir a encadeamentos, supressões, duplicações, etc., forçaram-no a concluir: “A harmonia simetria é atonal mas pode, sem quebra de princípios nem de constrangimentos, aproximar-se muito da tonalidade, da politonalidade e do modalismo”.

Em 1969 publicou um tratado que contém os fundamentos da “Simetria Sonora” e que viria a ser reeditado em 1990. De entre os compositores que viriam utilizar o seu sistema de composição são de realçar os nomes de Berta Alves de Sousa<sup>7</sup> e de Victor Macedo Pinto.

Fernando Corrêa de Oliveira, incentivado por João de Freitas Branco, fundou a Associação da Juventude Musical Portuguesa do Porto, da qual foi presidente, e que durante 10 anos realizou inúmeros concertos e concursos (Corrêa

<sup>6</sup> Dias da Fonseca, 1960: 148.

<sup>7</sup> Por exemplo *Oração ao Sol*, de 1972.

de Oliveira 1993:76). Em 1958 inaugurou, no Porto, o *Parnaso*, uma escola destinada ao ensino da música, *ballet* e teatro, projeto que acompanhou intensivamente, quer como pedagogo (piano, história da música, harmonia, ...) quer como compositor, compondo especificamente muitas das suas obras para os seus alunos. Faleceu no Porto a 21 de Outubro de 2004.

## A Inauguração da Escola

Em 1999 Fernando Corrêa de Oliveira terá escrito<sup>8</sup>:

“Em 1956, minha Mulher, Maria Feliciano de Sousa Ortigão Sampaio, e eu resolvemos mandar construir uma escola para o ensino de música, “ballet” e teatro. O nome dessa escola foi fácil de encontrar. Outro tanto não aconteceu com a realização do logotipo. (...) O Parnaso da Grécia Clássica era um monte, que efectivamente existe, no qual, segundo a mitologia se reunia Apolo (o Sol e deus da música) com as 9 musas: Euterpe (música), Terpsicore (dança), Tália (comédia), Melpomena (tragédia), Polímnia (poesia lírica), Calíope (poesia heróica e eloquência), Erato (poesia fênebre e elegia), Clio (história) e Urânia (astronomia). (...) Na família de Maria Feliciano vivia-se uma atmosfera profundamente artística. A sua tia direita por parte da mãe, Aurélia de Souza, era uma pintora que atingiu notoriedade e deu nome a uma escola no Porto. Também foi notável a irmã, igualmente pintora, Sofia de Souza, que cheguei a conhecer pessoalmente e que assinava os quadros como Sofia Martins. Os pais de Maria Feliciano era o engenheiro Vasco Ortigão de Sampaio, sobrinho do escritor Ramalho Ortigão, e foi um dos fundadores da Companhia Hidro-eléctrica do Norte de Portugal (CHENOP) e de três empresas de tecelagem em Riba d’Ave, uma das quais incluía o seu nome na firma: Sampaio Ferreira”.

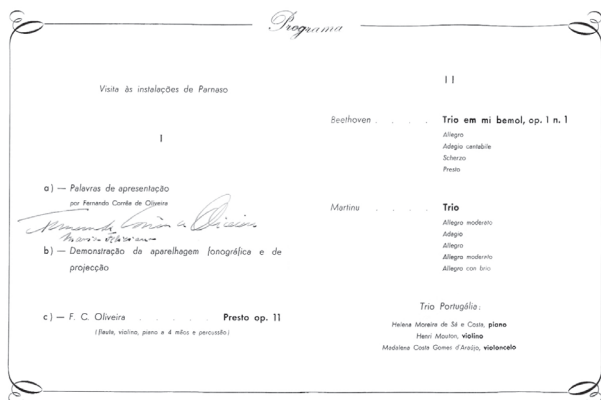
O emblema de *Parnaso* reunia vários símbolos: a lira (música), o sol (Apolo), as 9 luas (as 9 musas), o castelo (a urbe). A frase latina “musarum urbs” resume o significado do emblema: urbe das musas. E sob projeto do arquiteto José Carlos Loureiro surge o bloco residencial e comercial *Parnaso*.

A inauguração ocorreu em 26 de Abril de 1958, com a colaboração do Trio Portugália: Helena Moreira de Sá e Costa, Henri Mouton e Madalena Costa Gomes de Araújo.

<sup>8</sup> Arquivo *Parnaso*, 1999.

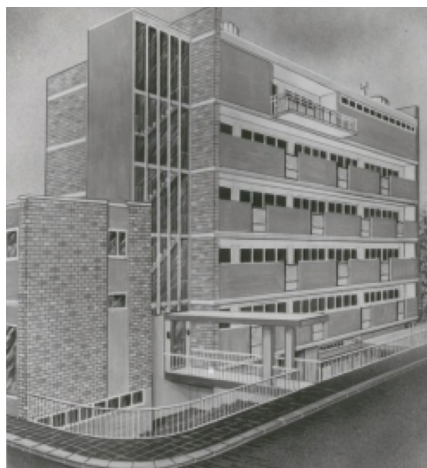
A componente de música terá surgido em 1958, e de *ballet*, devido à dificuldade em encontrar professor habilitado, um ano depois.

Figura 3 – Programa do Concerto de Inauguração<sup>9</sup>



As instalações do *Parnaso* reuniam todas as condições necessárias para a prática das três actividades artísticas: música, *Ballet* e teatro. Foi construído um generoso estúdio com luz directa, provido dos respectivos balneários e vestiários, especialmente para as aulas de *ballet* e, para as apresentações regulares, um teatro de bolso com 135 lugares e que possuía excelentes condições de acústica, adequado a todas as artes.

Figura 4 – Edifício *Parnaso*



9 Documento gentilmente cedido por D. Madalena Costa.

## Princípios Orientadores

“A melhor fórmula de pedagogia musical será a que se revelar simultaneamente mais eficiente, rápida e aprazível. Há ainda pouco tempo, procurava-se a eficiência sacrificando o prazer e, por ausência deste, caía-se na lentidão. Hoje vêem-se esforços generalizados tendentes à produção da euforia no ensino, mas com reduzida eficiência e presteza.” Estas foram as palavras de Fernando Corrêa de Oliveira em 1971 na abertura do programa do concerto no Teatro S. João, no Porto, acrescentando: “Conduzir o aluno no sentido da aprendizagem por vontade e esforço próprios, é aumentar a sua capacidade intelectual; condicionar-lhe o trabalho para que progrida metodicamente, é levá-lo pelo caminho mais rápido e rodeá-lo de meios que lhe permitam a fruição da música, é conceder-lhe o prazer estético. Poderia dizer ainda que tenho como bom o ensino que transmite conhecimentos transformáveis em impulso para a descoberta e a educação que informa sem sufocar a ânsia renovadora da natureza humana. A acuidade intuitiva do professor é indispensável para se aperceber da proporção dos valores aquisição-inovação no aluno e proceder em conformidade com eles.”

Octávio Silva refere algumas outras características de *Parnaso* em *Canto da Inquietação*: “A escola Parnaso era então um estabelecimento de ensino musical e artístico que tinha adoptado métodos absolutamente revolucionários para a época, voltados para uma aprendizagem eminentemente prática. Assim que um aluno entrava para a escola davam-lhe um instrumento para a mão e punham-no a tocar com os outros. Em geral era um instrumento simples de percussão, uma pandeireta, um triângulo ou umas castanholas” (2000: 22).

As peças eram expressamente escritas com intuito pedagógico mas, “de molde a interessar executantes e ouvintes, a parte de piano constituía um elemento central”<sup>10</sup>. A direcção do grupo estava a cargo do professor e a parte de piano cabia a outro professor ou um aluno adiantado.

Uma escola com uma actividade notável, onde as classes de aprendizagem funcionavam, não por idades, mas por níveis de competência. A iniciação era sob a forma de prática de conjunto (ensaios de orquestra e coros) – como aposta de motivação, por um lado, mas por outro, por forte apelo à

10 Boletim *Parnaso*, 1963.

noção de pulsação e ritmo (antes de todo o resto), aquisição de tempo para cantar e saber o nome e a altura das notas e para os alunos poderem, mesmo antes de escolher um instrumento, experimentar, tocar e fazer música ao seu nível. *Primeiro a prática depois a teoria*, recorda João Miguel Cunha, antigo aluno *Parnaso*<sup>11</sup>. E tudo isto, sob concepção do “professor que parecia de outro tempo”<sup>12</sup>.

Em relação às outras componentes, e em entrevista a Manuel Dias da Fonseca<sup>13</sup>, revela: “Há cerca de 10 anos disse, para mim mesmo, que, se os meus alunos não gostavam de solfejo, a culpa deveria ser deles, do solfejo ou minha. Como era difícil mudar completamente de alunos, e impossível separar-me de mim próprio, decidi abolir o solfejo. Esta medida drástica teve como consequência a organização dum plano de estudo que, levando o aluno ao conhecimento da teoria musical e à leitura corrente da música, pudesse dispensar o solfejo.” Assim, estabeleceu que “solfejo” e “teoria” seriam ensinados em função da componente prática: “solfejo relacionado” e “teoria relacionada”. A razão prende-se com o facto de o aluno aceitar a abordagem de problemas rítmicos e melódicos nas peças que está a estudar num dado momento, afastando a ideia de, pelo contrário, os trabalhar no sentido abstracto. Há preferência pela utilidade imediata. Quanto à “teoria relacionada”, o princípio é um pouco diferente: primeiro faz, depois compreende (o aluno poderá por exemplo executar uma peça em compasso binário e ser-lhe explicado em seguida, com conhecimento de causa).

Para relacionar o nome das notas com a sua escrita idealizou e fez construir um aparelho, o *Polyphonium*, no qual, por intermédio dum teclado, se faz acender num pentagrama translúcido as notas que pretendemos sejam cantadas. Exercícios desta espécie podem ser feitos até 4 vezes, do que resulta polifonia improvisada pelo professor e leitura à primeira vista ao serviço da prática coral por parte dos alunos (sectores que mereciam, por parte do compositor, a maior atenção). Nos quadros electrónicos associados, vigoravam as notas da escala dodecafónica, em notação de Obukhov. Ao premir uma tecla aparece iluminada a nota correspondente. Outras indicações, como a intensidade, eram obtidas através de pedais e manípulos (Borba, 1956: 372).

Uma característica essencial da obra pedagógica de Fernando Corrêa de Oliveira, é a abordagem, desde o início, da música atonal: “[...] As crianças que ensino são familiarizadas,

desde a primeira lição, com a atonalidade e não se queixam disso! Não estou a afirmar que a música atonal seja mais fácil, mas somente que não é repudiada pelo ouvido infantil. (...) A criança não é resistente à música atonal, mas, sim, a toda a espécie de trabalho que exceda a sua capacidade ou lhe cause saturação. Em contrapartida, existe realmente a «resistência» entre grande número de adultos, devida à natural perda de capacidade de adaptação que a idade acentua progressivamente<sup>14</sup>.”

A grande preocupação deste pedagogo era a formação de um ouvido dodecafónico. Tal como uma criança aprende uma ou várias línguas maternas, aprenderá a linguagem musical que lhe for ensinada, de modo natural e sem juízos de valor ou dificuldade. E, em *Formação do ouvido musical dodecafónico* explica: A velha questão da diferença de altura das notas enarmónicas não tem sentido no presente, dada a complexidade das harmonias, da simultaneidade das tonalidades e da própria atonalidade. “Estamos chegados à era das 12 notas, seja no critério Schönbergiano da série, ou noutro qualquer” (s.d.: II). Adianta ainda que o ouvido musical é uma função da memória, o que se tem de procurar é o meio certo de a fazer funcionar sem dificuldades. E que a formação auditiva nada tem a ver com solfejo ou teoria musical. Trata-se apenas de fazer funcionar com rapidez e segurança a relação entre dois nomes de notas e o intervalo melódico que elas formam. Assim se explicam os inúmeros exercícios, distribuídos pelos quatro livros que dedicou a esta temática: *A Educação Sistematizada do Ouvido Musical* (s.d.), a supra-citada *Formação do ouvido musical dodecafónico* (s.d.), *Educação Musical Portuguesa de Vanguarda* (1985) e o *Guia do Professor de Educação Musical e Pianística de Vanguarda* (1985), funcionando este último em articulação com as 50 peças op.7. Em *Música Minha*, Fernando Corrêa de Oliveira ilucida: “Como professor de piano, torturava-me ver os alunos passar o mesmo que a mim tinha afligido na infância. Gizei, então, um método em que os principiantes conseguissem ler por música desde a primeira lição de piano, mesmo sem ainda saberem o nome das notas. Foi o método da «posição estática». As mãos do pianista nunca mudam de lugar, o que lhe permite olhar continuamente para a música. Esta, por sua vez, está escrita na notação dodecafónica, sem acidentes, o que a torna extraordinariamente simples” (1993: 68-9). Mais tarde, Fernando Corrêa de Oliveira designou este mesmo método por «Método de Iniciação Assegurado», uma vez que todos os cursos intensivos por si liderados («Cursos Acelerados»)

11 Em entrevista (28 de Março de 2011, Faro).

12 Designação do antigo aluno *Parnaso* Pedro Burmester, em entrevista (1 Março 2011, Aveiro).

13 Dias da Fonseca, 1960: 150-151.

14 Idem. Substituiria “natural perda de capacidade de adaptação” por “demasiada educação tonal”.

## Os Programas Próprios e a sua Comparação com os de Outras Escolas

obtiveram resultados muito significativos num curto espaço de tempo: ao fim de uma semana era possível que todos os alunos tocassem pelo menos uma ou duas das suas *50 peças op.7*. Visto estarem escritas em «simetria sonora», possuem ainda a vantagem de familiarizar o estudante, desde o início, com o pentatonismo, bi-pentatonismo, hexatonismo, bi-hexatonismo, além do simetrismo atonal. Deve realçar-se que este método foi concebido para os primeiros passos no estudo pianístico, devendo perder o exclusivo ao fim do primeiro ano lectivo. A sua organização era extremamente cuidada, referindo, para cada aula o conteúdo teórico e prático. Em 1985 Fernando Corrêa de Oliveira sistematizou os pontos essenciais da sua *Educação musical e Pianística de Vanguarda*<sup>15</sup>.

Um aspecto muito relevante é o que assume em 1993: “Sempre procedi com os meus alunos como se de artistas se tratasse”. Justifica-se assim, mesmo nas obras mais simples, a sua preocupação com o conteúdo musical, procurando que seja de qualidade, variado de obra para obra e com um título sugestivo (1993:118). Também a apresentação pública em audições estava contemplada neste plano pedagógico. Para isso, “deve ser criado o hábito de conservar de memória as peças estudadas, a fim de se constituir um repertório de concerto. Este será normalmente possível no espaço de um ano lectivo. A existência de um objectivo próximo é condição necessária para estímulo do aluno. O sentimento de responsabilidade e a confiança adquirida, conferem atitude propícia ao prosseguimento entusiástico da aprendizagem do piano” (Corrêa de Oliveira, 1985:8). O facto de alguns alunos terem já vindo da Avenida Brasil para o *Parnaso*, possibilitava ter uma classe mais avançada, modelo para os mais novos.

Todos, e não só os futuros artistas profissionais, têm necessidade de cultura artística para um completo desenvolvimento da sensibilidade e da vida afectiva. É por isso que se desenvolvem os maiores esforços no sentido de atender desde a criança com 3 anos de idade até ao adulto. Deste modo, e sem querer desprezar todos os demais factores importantes no ensino, deuse particular atenção à arquitectura e decoração do *Parnaso*, tendo por certo que o ambiente é factor primordial na educação, mormente numa escola de artes. O aluno percebe desde o primeiro instante uma impressão de agrado e admiração ao perceber que tudo o que vê foi concebido para ser posto ao seu serviço (...) numa casa sua, onde é sempre jubilosamente recebido.

Em 1958, ano lectivo de arranque da escola *Parnaso*, vigorava no Conservatório do Porto a legislação de 1930, Decreto n.º 18:881, a mesma do Conservatório Nacional, responsável pelo término da maior aproximação ao que era praticado na Europa: os onze anos de impulso dinamizador de José Vianna da Motta. O Conservatório tinha então um director preocupado na formação do indivíduo, das actividades da escola, no impulso das classes de virtuosidade, na valorização do papel activo dos professores (fomentando a sua actividade concertística a par da leccionação), no incentivo aos jovens com criação de prémios, receitas de concertos de alunos e professores que revertiam a favor de outros mais carenciados, chegando o Conservatório, em lugar de comportar encargo financeiro, dar receita ao Estado. Note-se que tinha já dado provas suficientes do seu valor enquanto concertista e pedagogo que, nem com os cargos de alta responsabilidade, abdicou.

A primeira referência a «Planos e Programas Próprios do Externato *Parnaso*» remontam a 1960<sup>16</sup> e, uma vez que a seguinte alteração aos programas do Conservatório, surgirá apenas em 1973/74 – a «Experiência Pedagógica» que acabou por se instalar até hoje – voltemos a enquadrar (ou não) *Parnaso* na Reforma de 1930<sup>17</sup>. Segue-se parte do programa de *Parnaso*, segundo palavras do compositor, “que em muitos casos se assemelham aos dos Conservatórios”.

Contudo, uma ressalva deve ser feita: contava então o Porto com mais uma oferta: O Curso de Música Silva Monteiro, fundado em 1928 pelas irmãs Carolina, Maria José e Ernestina Silva Monteiro. Uma vez que ensinava exclusivamente piano até 1975 (Andrade *et alia*, 2010:154), excluir-se-á da “comparação” com este, o «canto de concerto», porém ministrado no Conservatório<sup>18</sup>. Desta escola, apenas se teve acesso a legislação de 1981/82, pelo que não será tida em conta. Fará agora sentido estabelecer comparação entre os três estabelecimentos de ensino: *Parnaso*, Curso de

<sup>16</sup> Arquivo *Parnaso*.

<sup>17</sup> Ter-se-á encontrado uma outra planificação, de 1969/1970, mas de linhas menos detalhadas e, portanto, menos relevantes para este trabalho.

<sup>18</sup> Inclusive com outra opção no Curso Superior: Canto Teatral (3 anos).

Música Silva Monteiro (CMSM) e Conservatório de Música do Porto (CMP). Para cada disciplina, é possível ver a duração em anos, o tempo lectivo por semana e o programa seguido (Quadro 1).

Quadro 1 – Plano comparativo dos Estabelecimentos de Ensino da Música

	Parnaso	CMSM	CMP
Canto de Concerto	3+2 anos 2x30min. programa CMP	-----	3+2 anos Variável programa CMP
Piano	6+3 anos 2x30min. programa CMP	6+3anos 1h/semana programa CMP	6+3 anos Variável programa CMP
Solfejo	3 anos 1h/semana programa CMP	3 anos 1h/semana programa CMP	3 anos 1h/semana programa CMP
Harmonia	3 anos 1h/semana programa CMP	3 anos*** 1h/semana programa CMP	3 anos 1h/semana programa CMP
Composição	4 anos 1h/semana programa CMP	-----	2+2 anos 1h/semana programa CMP
Acústica e Hist. da Música	2 anos 1h/semana programa CMP	2 anos*** 1h/semana programa CMP	2 anos 1h/semana programa CMP
Classes de Conjunto	Não obrigatório Orquestras de jovens (desde os 4 anos) Canto Coral Conjunto Parnaso (vocal c/ piano) Conj. Medieval	Não obrigatório Audição Canto Coral Conjuntos Musicais (duos de piano)	Obrigatório Orquestra ou M. Câmara se indicado p/ professor Canto Coral obrigatório*
Classes infantis	Iniciação Musical (a partir dos 3 anos) 3h/sem. ou 1h/sem. Teoria História da Música Audição	3h/semana Curso Infantil: Solfejo Teoria Piano	-----
Limite de idade	Não	Não	Sim
Outros	----- Exames**  Concurso Parnaso	Notas de 0 a 20 Exames** Curso Pr. Lecionação Medalha d' Ouro Concurso Sta. Cecilia	Notas de 0 a 20 Provas/exames  Concurso Beethoven

\* excepto no 1.º ano de Solfejo \*\* Exames no CMP (alunos externos) \*\*\* Continuo até 1948

Em relação às seis primeiras disciplinas – de «Canto de concerto» a «Acústica e História da Música» –, realce-se que não constam na legislação do Conservatório os tempos lectivos semanais, nomeadamente de instrumento/canto. Assim sendo, variava muito consoante o professor mas, em média, no Conservatório era menos do que 1h por semana<sup>19</sup>. No que concerne a «Solfejo», a informação da legislação anterior – 2 anos – não corresponde às informações colhidas – 3 anos –, pelo que se presume que terá havido legislação posterior de “Rectificação”. Relativamente a «Harmonia» e «Composição»: não é certo que a primeira tenha sido lecionada no Curso de Música Silva Monteiro mas provavelmente sim, por Carolina, senhora de grande cultura, que ministrava também «Acústica e História da Música<sup>20</sup>». Porém, o mesmo não se aplicava a «Composição» (Curso Superior), pois não eram aceites a exames, alunos externos<sup>21</sup> aos conservatórios. Isto justifica porque é que, sendo «Composição» ministrada no *Parnaso*, os alunos que pretendessem oficializá-la enquanto Curso Superior de Composição, tivessem de se matricular no Conservatório. Até este ponto, os programas de *Parnaso* são muito próximos dos do Conservatório. Quanto ao funcionamento de «Classes de Conjunto», as informações são menos precisas. Uma coisa é certa: no *Parnaso* tinham lugar de destaque, sobretudo as «Orquestras de Estudantes», herança da primeira escola de Fernando Corrêa de Oliveira, na sua casa da Avenida Brasil. Também outros agrupamentos se foram formando; a disciplina de Canto Coral (1965), o «Conjunto *Parnaso*» (1969), ou o «Conjunto Medieval» (1969).

Contrariamente às outras duas escolas, o Conservatório definia esta disciplina como obrigatória, excepto para alunos do 1.º ano de Solfejo ou alunos cujos professores recomendassem outros agrupamentos: Orquestra ou Música de Câmara (Decreto 18:881, Art. 15.º). Note-se que nesta instituição, os alunos só poderiam inscrever-se em instrumento/canto com os dois primeiros anos de Solfejo (Decreto 18:881, Art. 12.º), o que difere em larga escala da concepção das outras duas escolas, o *Parnaso* em destaque: aprendia-se a fazer, fazendo, ou a tocar, tocando. Isto, em parte: lembre-se o tempo prezado por Fernando Corrêa de Oliveira para a componente rítmica, antecessora da

<sup>19</sup> Os tempos lectivos serão, por isso, estimados pela sondagem feita a antigos alunos e professores destas escolas: Fernanda Wandschneider (CMSM), Arminda Odete Barosa (CMSM e Conservatório), João-Heitor Rigaud (Conservatório).

<sup>20</sup> Por este motivo, esta(s) disciplina(s), teve/tiveram actividade contínua até 1948, data do falecimento prematuro de Carolina da Silva Monteiro, a mais velha das 3 irmãs.

<sup>21</sup> Note-se que nesta altura não havia «autonomia pedagógica», pelo que qualquer aluno de outro estabelecimento de ensino da música, teria de se candidatar a exame como aluno externo.

melódica, por sua vez da harmónica, etc. A diferença é que tudo isso se aprendia activamente, utilizando um instrumento de percussão como veículo de aprendizagem, motivação e, porque não, prazer. As Classes Infantis – cuja iniciativa no Curso de Música Silva Monteiro remonta a 1936/37 – diferem também. No Conservatório, tanto quanto se pôde averiguar, nessa altura eram inexistentes, os alunos só eram admitidos directamente para o 1.º ano, geralmente com 9 ou 10 anos. No Silva Monteiro, assemelhavam-se às do *Parnaso* por, na mesma aula, compreenderem diversas actividades: no primeiro caso, solfejo, teoria e piano; no segundo, dependia se se tratava de «Iniciação Musical Infantil» ou «Orquestra Infantil A». A primeira, mais completa, compreendia Teoria, História da Música e Audição (3h/semana numa só manhã, incluindo audição de música), a segunda tinha o mesmo programa mas era mais concisa (1h/semana). As idades de admissão eram 3 anos no *Parnaso* e 4 ou 5 no Silva Monteiro. Estas parecem ser algumas razões justificativas da grande procura desta escola por parte, nomeadamente, desta faixa etária (pais). Havia menos escolha. Já no caso de alunos mais velhos, já com conhecimento de causa (ou más experiências anteriores), as motivações terão sido outras. Pensando em idades, o *Parnaso* não impunha quaisquer limites. As turmas eram organizadas por grau de adiantamento e havia, inclusivamente, uma «Orquestra para Adultos» (desde os 17 anos). Já o Conservatório as impunha claramente, quer idades máximas, quer mínimas (Decreto 18:881, Art. 37.<sup>º</sup>). Independentemente de qualquer aluno externo ao Conservatório ter de se propor a exame nessa instituição para ver reconhecido determinado grau, havia em geral pequenas avaliações, informativas ou de final de período. A excepção, tanto quanto se pôde saber, seria o *Parnaso*. Naturalmente que qualquer prestação pública contribuiria para essa informação. O Curso de Música Silva Monteiro criou, em 1941, o «Curso Prático de Leccionação», destinado a introduzir jovens recém-formadas, ainda que com muito alta classificação, na difícil carreira de professor. É impossível deixar de citar, a este propósito, uma frase de João Miguel Cunha: “Com 15 ou 16 anos já dávamos aulas aos pequenitos. É incrível como isso também faz parte da formação. Embora não tivesse sido fácil, quanto isso me ajudou! Não só enquanto músicos, mas a pôrmo-nos do “lado de lá!” Os alunos mais avançados eram incitados a experimentar diversas valências. Recordo também a frase de Pedro Burmester, na altura em que recebera, pela primeira vez a batuta de Fernando Corrêa de Oliveira, muito novo: “*Eu, dirigir? Porquê eu?* (fiquei aterrado!)”. Era o modo de aprender no *Parnaso*: ensinar, ensinando; dirigir,

dirigindo, e acrescenta José Mário Branco (outro antigo aluno *Parnaso*)<sup>22</sup>, tocar, tocando e compor, compondo. Curioso é o facto de as três escolas terem criado meios de distinção: o Conservatório mantinha o polémico “Prémio Beethoven<sup>23</sup>”, o Curso de Música Silva Monteiro criou, em 1954 o “Prémio de Honra – Medalha de Ouro<sup>24</sup>” e iniciou em 1968 o “Concurso de Piano Santa Cecília” e o *Parnaso*, o concurso homónimo, como se falará adiante.

## O Corpo Docente e o Corpo Discente

### Música

“(…) A Orquestra do Conservatório de Música do Porto avançava. Novos artistas chegavam, tais como o violinista Henri Carneiro Mouton e o violoncelista espanhol Luís Millet.” (Corrêa de Oliveira 1993:57). Fernando Corrêa de Oliveira, sempre em busca da novidade, em especial no campo da música, e fazendo jus da sua afabilidade, não tardava a estabelecer laços de simpatia e convidar alguns dos nomes recém-chegados a Portugal para dar início ao corpo docente do *Parnaso*. Foi o caso do violinista Henri Mouton e da cantora Martha Amstad<sup>25</sup>. Mais tarde, terá contado com certa colaboração de Madalena Costa no violoncelo e Maria Teresa Bessa Pinto na classe de ópera (Corrêa de Oliveira 1993: 59), juntando-se, na área do canto, Helen Hugnet<sup>26</sup> e Maria Luísa Homénio<sup>27</sup>. Nos anos 70, o violino esteve a cargo de José Luís Delerue.

A classe de piano contava, entre outros, e ao longo de vários anos, com Carolina Castelo Branco, Maria Augusta Santos Lessa, Teresa Xavier, Maria da Glória Esteves, Maria Adelina Caravana e Eurico Thomaz de Lima.

Saliente-se ainda o contributo de Luís Monteiro na

<sup>22</sup> Em resposta a questionário (4 de Outubro de 2011).

<sup>23</sup> Instituído por José Vianna da Motta que, com a receita angariada nos seus concertos com a Integral das Sonatas de Beethoven, viria a constituir em 1926 o “Prémio Beethoven”, destinado ao aluno que obtivesse nota máxima no Conservatório Nacional. Entretanto, o novo director, Dr. Ivo Cruz, fez alterar a tabela oficial das avaliações, fazendo com que o prémio, não só deixasse de ser atribuído como ainda desaparecesse misteriosamente.

<sup>24</sup> Destinado à melhor aluna que termine o Curso Silva Monteiro até ao 9.º ano, inclusivé, antes de fazer admissão ao Curso Superior do Conservatório “. Condições: ter tido nota de instrumento não inferior a 18 e ter sido sempre aluna desta escola. (Arquivo CMSM: Regulamento do Prémio de Honra – Medalha de Ouro do Curso Silva Monteiro, 1954).

<sup>25</sup> Cantora suíça nascida em 1895 e estabelecida em Portugal (Borba, 1956:63).

<sup>26</sup> Cantora de nacionalidade francesa, formada na escola *Parnaso*.

<sup>27</sup> Cantora natural de Lisboa, formada no Conservatório do Porto, *Parnaso* e a nível particular.



etnomusicologia e de antigos alunos, futuros professores, como João Miguel Cunha e Jorge Constante Pereira.

Dos alunos que frequentaram *Parnaso* na área da música, poderíamos citar Maria Rosina Constante Pereira, Ricardo Sousa Lima, Augusto Cunha, Rui Cardinal, Marieta Corrêa de Oliveira...) e muitos seguiram, mais tarde, a via profissional. É o caso de João Miguel Cunha (violino), Jorge Constante Pereira (educação musical), as irmãs Rocha em piano e violoncelo<sup>28</sup>, José Mário Branco (composição e canção de intervenção), Francisco Brito e Cunha (piano), Elvira Archer (canto), Maria Eugénia Moura ou Pedro Burmester (piano), a quem o compositor se referiu: (...) “A primeira lição consistia na execução da peça «Movimento perpétuo», que faz parte do método «50 peças para os 5 dedos» op.7. Sentado ao piano e colocadas as mãos sobre o teclado, dei-lhe as informações usuais numa primeira lição. O aluno começou a tocar e só parou no fim da música. Eu não podia acreditar no que tinha visto e perguntei à mãe dele se já tinha feito estudos. Que não. Era a primeira vez que se sentava ao piano. – Pois bem, minha senhora, então estamos na presença de um pianista nato”<sup>29</sup>.

## Ballet

As aulas de *ballet* eram a grande novidade de *Parnaso*, o único curso então existente no Porto. A curiosidade era tal que os 50 lugares do balcão estavam constantemente ocupados por assistentes a quem se facultava ingresso para presenciarem as aulas<sup>30</sup>. Segundo palavras do próprio compositor<sup>31</sup>, a classe de *Ballet* ter-se-á iniciado em 1957 com Madame Solal, seguida de Fernanda Canossa (aluna que, devido a um problema de saúde, a substituiu a meio do ano lectivo), de Inês Palma e do bailarino Guterres. Em 1961, um bailarino basco do Royal *Ballet* foi especialmente contratado para o *Parnaso*, Pirmin Trecu<sup>32</sup>. O seu elevado nível técnico aliado a um ainda maior rigor, marcaram o ensino do *ballet* no Porto até aos dias de hoje, formando quer bailarinos – clássicos e modernos –, quer professores. Sucederam-lhe ainda, a destacada figura de Francis Graça, Ruth Howell e, alguns anos mais tarde, o bailarino Maurice César.

Terão frequentado as aulas de *ballet*, entre outros, Elvira

Archer, Dina Resende e José Mário Branco, que confidenciou: “A experiência de ballet com Inês Palma foi totalmente falhada, devido aos preconceitos sociais e culturais da época no Porto. Quando souberam que eu frequentava essas aulas, os companheiros de liceu (últimos anos do secundário) começaram a gozar comigo (...) Acabei por desistir ao fim de pouco tempo. (O que prova que até nisso a Escola Parnaso estava muito à frente do seu tempo).”

## Teatro

Comparativamente com os outros dois domínios artísticos – música a *ballet* – este terá sido, talvez, o de menor destaque no *Parnaso*, pelo menos enquanto classe isolada. Saliente-se que se procurava nesta escola, tanto quanto o possível, criar alguns projetos interdisciplinares ao longo do ano. As óperas constituíam assim o momento de excelência, aliando as classes de orquestra, *ballet* e teatro.

Em 1999 revelava assim Fernando Corrêa de Oliveira: “A actividade teatral teve dois professores. Um era actor e poeta do teatro Experimental, no tempo de António Pedro. O outro, encenador, estava integrado na TV. Era o dr. Correia Alves, pela mão do qual a minha ópera infantil «O Cábula» foi filmada e transmitida, no tempo em que ainda não havia as cores. Depois disso, «O Cábula» tem feito uma carreira interessante, no Porto, em Espinho e em Santo Tirso e chegou a figurar num livro alemão sobre óperas para crianças”<sup>33</sup>. Além dos dois nomes supra-citados, também terá lecionado teatro nesta escola João Coimbra. Como alunos desta arte, conhecem-se Jorge Alves e Elvira Archer.

## Actividades Extra-curriculares

Uma vez mais, e como que lembrando a visão humanista de José Vianna da Motta com o seu contributo na viragem técnica, artística e intelectual da Reforma que liderou em 1919, a par de Luís de Freitas Branco, Fernando Corrêa de Oliveira denota grande visão. Pretendia alargar o leque de disciplinas ministrado, desde os primeiros tempos de contacto com as artes, muito para além do instrumento<sup>34</sup> e de disciplinas vistas como “de apoio”. E para além da via pedagógica no sentido “curricular”, o *Parnaso* foi durante décadas pólo de actividades culturais diversificadas, quer para os seus alunos, quer para

28 Boletim Cultural e Informativo, 1964.

29 Corrêa de Oliveira 1993:85.

30 Corrêa de Oliveira 1993:82.

31 Arquivo *Parnaso*, 1999.

32 Na fonte anterior, F.Corrêa de Oliveira refere também o nome correcto do professor: Pirmin Trecu e não Treku, como se encontra frequentemente.

33 Arquivo *Parnaso*, 1999.

34 Tal como o referido na *Introdução*, este trabalho incidirá mais na vertente *musical*.

o público em geral. Audições, óperas infantis, concertos, concursos, seminários, cursos intensivos, publicações, gravações, coros, cursos de cultura musical, divulgação da música e músicos contemporâneos (então desconhecidos em Portugal), bem como a introdução do revivalismo da música antiga, seus instrumentos e intérpretes. Lembra Jorge Constante Pereira<sup>35</sup>: “Paralelamente às classes de iniciação musical em grupo, Fernando Corrêa de Oliveira organizava sessões de cultura musical, abertas a interessados de todas as idades, servidas por uma discoteca marcada pela multiplicidade de obras de compositores modernos e contemporâneos, além dos maiores expoentes da música antiga – ou seja, tudo o que não era o mainstream “do barroco ao romântico”. Para a época e tendo em conta as possibilidades económicas dos alunos e outros musicófilos, isto teve uma importância capital”. Era acima de tudo um espaço de construção pessoal mas também de partilha, divulgação e apreço pelas artes e pela cultura. Adianta João Miguel Cunha: “Quando passámos para o Parnaso<sup>36</sup>, inaugurado em 1957, Fernando Corrêa de Oliveira incitava-nos a organizar os nossos próprios concertos. No teatro do Parnaso, construído segundo os métodos mais avançados para a época, organizámos dois ou três Festivais de Música. Fazíamos palestras ilustradas com uma instalação sonora revolucionária para a época e uma rica colecção de discos. Embora incipientes, essas actividades foram um grande incentivo para nós e contribuíram para a nossa formação futura. Fizemos um programa de rádio, “Temas Musicais” transmitido numa das estações locais do Porto, onde abordávamos diferentes temas da especialidade. Chegámos a realizar uma peça de teatro: “O Casamento da Condessa da Amieira” de Júlio Dinis. Fernando Corrêa de Oliveira sempre nos incentivou a criarmos o nosso próprio mundo, apoiando mas não interferindo em demasia. Procurámos contactos com compositores a despontar para a música nova na altura”.

Passemos às actividades entendidas como “extra-curriculares” ao funcionamento das disciplinas nucleares, apresentando alguns exemplos. Subdividamos as actividades em “intrínsecas” e “extrínsecas”. Entender-se-á por “actividades extrínsecas” aquelas que foram, ou realizadas fora das instalações do *Parnaso* e cujos intervenientes sejam maioritariamente externos, ou aquelas cuja iniciativa tenha partido, não dos professores, mas dos alunos mais velhos ou profissionais.

35 Em entrevista (22 de Dezembro de 2010).

36 “Passámos” refere-se à mudança de instalações da casa do compositor, então na avenida Brasil.

## Actividades Intrínsecas

Contam-se entre estas actividades: concertos e audições, criação de projetos transdisciplinares, de conjuntos *Parnaso*, cursos de etnomusicologia, palestras ilustradas, «cursos de música acelerados», concursos e edições próprias.

“No prosseguimento de produção de obras para estudantes, concebi um projeto algo ousado: uma ópera infantil em miniatura. Surgiu assim a primeira ópera infantil portuguesa: «O Cábula op.12»<sup>37</sup>. Os projetos transdisciplinares procuravam reunir as classes de música, *ballet* e teatro. O conto musical op. 6 *Príncipe do Cavalo Branco*, a obra para canto infantil *O Ratinho RÁ-TU-DI* op.8 e a ópera infantil *O Cábula* op.12 constituíam repertório de excelência, pois tinham sido compostos propositadamente para aqueles alunos. Na década de 60, nasceram no *Parnaso* alguns grupos de música. Surge em 1965 a disciplina colectiva de “Canto Coral” para incremento da melhoria da leitura à primeira vista (lacuna dos alunos). Em 1969 é criado o “Conjunto Musical” (vocal, com piano) e o “Conjunto Medieval”. A propósito da Etnomusicologia<sup>38</sup> e Músicas Contemporâneas, salienta José Mário Branco: Uma das maiores vantagens de *Parnaso*, “terá sido a abertura disciplinar: para mim foi fundamental ter sido chamado Luís Monteiro para nos dar aulas especiais, extra curso, que tinham duas vertentes: (a) etnomusicologia (por vezes comparada) que veio a influenciar toda a minha vida musical posterior, e (b) músicas contemporâneas (primeiros contactos com Schoenberg, Webern, Pendereki, Messiaen, Boulez, Shaeffer, Stockhausen, etc.)”. Das várias palestras, destaca-se a do bailarino Francis Graça.

Em Julho de 1966 decorreu no *Parnaso* o primeiro «Curso Acelerado de Iniciação Musical e Piano» que terminou com a apresentação pública em concerto dos alunos intervenientes. O êxito alcançado, comprovado pela imprensa dos dias seguintes, obrigou a que mais houvesse. Foi já anunciado o segundo. Em 1961 terá<sup>39</sup> decorrido o primeiro Concurso *Parnaso* para Pianistas. Ter-se-á realizado anualmente até 1973 (excepto num ano) e depois com maior espaçamento até, pelo menos, 1995, alguns dos quais noutras cidades.

37 Corrêa de Oliveira, 1993.

38 Este depoimento refere-se a 1959. Note-se que o termo “etnomusicologia” terá surgido pela primeira vez em 1950, na obra de Jaap Kunst, *Musicalogia*.

39 Até agora não foi encontrado documento comprovativo desta data nem de dos concursos 7.<sup>a</sup>-11.<sup>a</sup>, 13.<sup>a</sup>, 14.<sup>a</sup> e a partir do 18.<sup>a</sup>, excepto o do ano de 1995, mas sem correspondência ordinal.

Quadro 2 – Alguns Concursos *Parnaso*

1. <sup>o</sup>	1961 (?)	Concurso Parnaso para Pianistas
2. <sup>o</sup>	1962	Concurso Parnaso para Pianistas
3. <sup>o</sup>	1963	Concurso Parnaso para Pianistas
4. <sup>o</sup>	1964	Concurso Parnaso para Pianistas
5. <sup>o</sup>	1965	Concurso Parnaso para Pianistas
6. <sup>o</sup>	1966	Concurso Parnaso para Pianistas e Violoncelistas
12. <sup>o</sup>	1973	Concurso Parnaso para Pianistas e Violoncelistas
15. <sup>o</sup>	1986	Concurso Parnaso para Pianistas (Guimarães)
16. <sup>o</sup>	1987	Concurso Parnaso para Pianistas (Guimarães)
17. <sup>o</sup>	1988	Concurso Parnaso para Pianistas (Castelo Branco)
23. <sup>o</sup>	1993	Concurso Parnaso para Violinistas (Porto)
?	1995	Concurso Parnaso para Violoncelistas (Braga)

O 6.<sup>o</sup> Concurso *Parnaso* incluiu pela primeira vez o violoncelo.

Figura 5 – 6.<sup>o</sup> Concurso *Parnaso* para Pianistas e Violoncelistas<sup>40</sup> – o júri



Foram publicados pelas «Edições *Parnaso*», ao longo de vários anos, livros, partituras e discos<sup>41</sup>. As condições acústicas do auditório desta instituição, bem como o equipamento disponível, tornavam-no num dos locais mais procurados por empresas de gravação na cidade do Porto. Entre 1962 e 1966 foi publicado anualmente um Boletim com notícias relativas às actividades decorridas ou a decorrer

40 Documento gentilmente cedido pelo Prof. Fernando Jorge Azevedo. Júri: Filipe Pires, Margarida Brochado, Maria Adelina Caravana, Berta Alves de Sousa, Hélia Soveral, Fernando Jorge Azevedo, Mário Neves, Madalena Moreira de Sá e Costa.

41 Listagem disponível em "Referências Bibliográficas".

na *Parnaso*, ou com os seus professores e alunos ou ex-alunos. Contava ainda com textos formativos/informativos de actividades culturais. Apresenta-se em seguida o catálogo das suas composições.

Figuras 6, 7, 8 e 9 – Catálogo da Obra de Fernando Corrêa de Oliveira.

op. 1 (1946)	Lugar do Fátigo Poema para violota e orquestra Material de orquestra Partitura Redução para violota e piano Duração: 20 minutos	op. 53 (1999)	Auto de Natal (coro misto) Duração: 1 minuto e 15 segundos
op. 2 e 16 (1995)	– Sonetos de Antero de Quental – Barlito e piano (Alicino Soares) Disco Parnaso 962-C Duração: 12 minutos	op. 54 (2000)	Hino dos Estudantes Portugueses de Música Duração: 1 minuto e 15 segundos
op. 3 (1962)	Pater Noster e Avé Maria para coro misto a - cappella Duração: 6 minutos	op. 55 (2001)	Orfeu, menino Duração: 1 minuto e 30 segundos
op. 3-A	Pater Noster e Avé Maria Versão para orquestra de arcos e coro falado.		
op. 4 (1962)	Três cantigas de amigo (D. Dinis) Coro feminino a-cappella Duração: 5 minutos		
op. 5	Discurso de Platão Poema para cello (arcos, 2 trompetes e 2 trompas) * e pequena orquestra Redução para cello e piano Duração: 19 minutos		
op. 6	O Príncipe do Cavalo Branco (piano) Disco Parnaso 962-C Duração: 18 minutos		
			PARA INFORMAÇÕES: Escrever a PARNASO Rua N.º 3,º de Fátima, 231 - 4.º - 4050-428 PORTO

op. 6A	Versão para orquestra Partitura Material de orquestra	op. 12 (1981)	O Cábula (ópera infantil) Só Sopranos: 1 acto Personagens: cábulas, professora, Aida, Júlia e Marta e corpo de baile. Material de orquestra: arcos, piano, triângulo, castanholas, pandeiras, pratos, gong, caixa de rufo, bombo e 4 timbales. Redução para vozes e piano Disco 965-F Duração: 25 minutos
op. 7 (1962)	50 Peças para os 5 Dedos (Piano) para estudantes Disco Parnaso 965-E	op. 13 (1971)	Tríplice para piano a 4 mãos e 8 instrumentos de percussão (triângulo, castanholas, pandeiras, pratos, gong, caixa de rufo, bombo, 4 timbales e carilhão). Partitura Material de orquestra Duração: 25 minutos
op. 8 (1962)	O ratinho RA-TU-DI Canto infantil e piano Duração: 6 minutos	op. 13-A (1964)	Sinfonia n.º 5 Orquestra
op. 8-A	Versão com 8 instrumentos de percussão: triângulo, castanholas, pandeiras, pratos, caixa de rufo, bombo, 4 timbales e carilhão. Partitura Material de orquestra Disco Parnaso 961-A	op. 14 (1966)	Três danças para piano e 7 instrumentos de percussão (triângulo, castanholas, pandeiras, pratos, caixa de rufo, bombo e gong). Partitura Material de orquestra Duração: 5 minutos
op. 9 (1962)	Trovadores. Orquestra de arcos Partitura Material de orquestra Duração: 10 minutos	op. 15 (1967)	Vinte Peças em Contraponto simétrico (piano) Duração: 10 minutos
op. 10 (1965)	Variações para Piano Disco Parnaso 962-B Duração: 7 minutos	op. 17 (1968)	Trio para violino, cello e piano Disco Parnaso 962-B Duração: 16 minutos
op. 11 (1964)	Presto (flauta, violino, piano a 4 mãos e 8 instrumentos de percussão: triângulo, castanholas, pandeiras, pratos, gong, caixa de rufo, bombo e quatro timbales (para estudantes)) Partitura Material de orquestra Redução para vozes e piano Disco Parnaso 965-A Duração: 5 minutos	op. 17-A	Andante cantabile (orquestração do andamento II do trio op. 17)

op. 32 (1962)	Sinfonia n.º 1 3 andamentos Duração: 32 minutos	op. 42 (1961)	Madrigal para 2 flautas
op. 33 (1976)	Canções sem palavras (para estudantes) Duração: 10 minutos e 75 segundos	op. 43 (1962)	Saudação a S. S. o Papa João Paulo II
op. 34 (1975)	Pai Nosso, para duas vozes Duração: 40 segundos	op. 44 (1963)	4.ª sinfonia Duração: 32 minutos
op. 35 (1976)	Valsas do Além - Túrnilo (piano) Duração: 7 minutos e 15 segundos	op. 45 (1965)	12 poemas para soprano e orquestra Duração: 16 minutos
op. 35-A (1979)	Valsas trágicas (orquestra) Material de Orquestra Duração: 7 minutos e 15 segundos	op. 46 (1961)	Sulte para cordas (de O Planeta) Duração: 11 minutos e 40 segundos
op. 36 (1962)	Poemas de Fernando Pessoa Duração: 3 minutos e 15 segundos	op. 47 (1961)	Bailia de (Martim Codax) para canto e flauta de basset Duração: 2 minutos e 30 segundos
op. 37 (1961)	5 Duetos de cordas Duração: 3 minutos e 15 segundos	op. 48 (1966)	3 canções para cello e piano (para estudantes) Duração: 4 minutos e 15 segundos
op. 38 (1964)	O Planeta, ópera de câmara em 1 acto Duração: 50 minutos	op. 49 (1966)	Trio para oboé, clarinete e fagote Duração: 4 minutos e 30 segundos
op. 39 (1967)	2.ª Sinfonia Duração: 29 minutos	op. 50 (1961)	Suite Juvenil (orquestra de arcos) de O Cábula Duração: 1 minuto e 15 segundos
op. 40 (1979)	3.ª Sinfonia Duração: 32 minutos e 15 segundos	op. 51 (1967)	Gea e Bóreas para flauta só Duração: 6 minutos
op. 41 (1961)	Sonata para 2 pianos	op. 52 (1965)	Relógios para coro misto Duração: 6 minutos e 30 segundos

op. 18 (1968)	Sete estudos (piano) Disco Parnaso 962-B Duração: 9 minutos	op. 25-B (1972)	Versão para trompete 2 trombones tenor e 1 baixo
op. 19 (1969)	Sonata para flauta e piano Duração: 14 minutos	op. 26 (1972)	Cuidados e Danos de amor (barítono, flauta de basset ou viola (Tenor) e cravo) Duração: 10 minutos
op. 20 (1962)	Metamorfoses para fagote e arcos Partitura Material de orquestra Duração: 11 minutos	op. 26-A (1972)	Cuidados e Danos de amor (Barítono, oboé e fagote) Duração: 10 minutos
op. 21 (1966)	8 Peças progressivas para cello e piano Disco Parnaso 965-D Duração: 13 minutos	op. 27 (1972)	Redondilhas de Camões (barítono e piano) Duração: 6 minutos
op. 22 (1967)	6 Peças progressivas para violino e piano Duração: 10 minutos	op. 28 (1969)	Estampida para 2 flautas de basset, triângulo e pandeiro. Duração: 1 minuto e 45 segundos
op. 23 (1970)	Duetos cortejos para dois instrumentos antigos Duração: 4 minutos.	op. 29 (1975)	Nocturnos (piano) Duração: 6 minutos
op. 24 (1975)	Cantigas de Sta. Maria (Soprano, flauta de basset e cravo) Duração: 7 minutos	op. 30 (1976)	Colômba, Minha Colômba (guitarra) Duração: 15 minutos
op. 24-A (1970)	Versão do op. 24 para trompete e tenor trombone Duração: 7 minutos	op. 31 (1976)	Quarteto de arcos com piano 3 andamentos Duração: 16 minutos e 30 segundos
op. 25 (1971)	Cantares de triste amor (soprano, contralto, tenor, barítono e baixo) Duração: 9 minutos	op. 31-A (1966)	Quarteto final op. 31 (oboe, viola, contrabaixo e piano) Piano.
op. 25A	Canções de Amor Inteliz, versão para viola, oboé, contrabaixo e piano		

## Actividade Extrínsecas

Inserem-se neste tipo de actividades concertos e espectáculos em espaço exterior ou concertos no *Parnaso* mas por alunos convidados.

Por vezes, também, ocorriam nas instalações de *Parnaso* eventos organizados por outras entidades, nomeadamente pela Juventude Musical ou grupos de teatro.

Salientem-se as iniciativas por parte dos alunos mais velhos, que organizavam por exemplo concertos. O de maiores dimensões terá sido o 1.º Festival *Parnaso*, em 1959, que decorreu durante 4 dias seguidos e contou com intervenções na área da música, poesia e *ballet*. Nele participavam alunos e professores do *Parnaso*, laureados do Concurso da

Juventude Musical Portuguesa e alguns convidados. Os alunos participavam como intérpretes, maestros e compositores.

Contou-se também com a formação de uma orquestra de câmara. Embora a iniciativa tenha surgido dos próprios alunos, puderam contar com o apoio do professor Fernando Corrêa de Oliveira, que prontamente lhes concedeu instrumentos e uma sala de ensaios. Decorriam também no *Parnaso* diversas sessões de «Cultura Musical», primeiro de iniciativa de Fernando Corrêa de Oliveira e depois dos alunos mais velhos. Abertas a todos os interessados de qualquer idade, eram ilustradas com uma instalação sonora revolucionária para a época e uma rara colecção de discos. José Mário Branco, Jorge Constante Pereira e a irmã deste, Nina, enquanto alunos daquela escola, foram convidados a realizar um programa semanal de divulgação musical na ORSEC, uma das emissoras associadas que integrava os Emissores do Norte Reunidos. O indicativo era o célebre concerto em fá, de George Gershwin, e competia à equipa seleccionar a música, fazer os textos de apoio e apresentar o programa (Silva 2000: 22). Isto, revela José Mário Branco, “pelo acaso de morar nesse mesmo prédio o Eng.º Ramiro da Fonseca, proprietário da estação da rádio ORSEC (...) Foi o meu primeiro emprego remunerado”.<sup>42</sup> De incluir são também as actividades encetadas por ex-alunos. É o caso do «Coro Mozart», fundado em 1971 por João Miguel Cunha (a relação de amizade que criara com Fernando Corrêa de Oliveira resultou numa sala prontamente concedida para o efeito). Entretanto profissionais da área da música, ex-alunos *Parnaso* eram frequentemente solicitados para acções de formação. Uma esteve a cargo de Jorge Constante Pereira (1964), na qual terá divulgado alguns aspectos da metodologia de Fernando Corrêa de Oliveira. Foi igualmente criado no *Parnaso* um serviço de troca de correspondência entre alunos de música portugueses com congéneres de outros países. Algumas iniciativas mais foram levadas à prática, desta vez por entidades externas. É o caso do Círculo Portuense de Ópera, criado em Dezembro de 1966, do qual Fernando Corrêa de Oliveira foi sócio fundador e honorário e tendo inclusivé chegado a construir projetos em conjunto<sup>43</sup>. Os ensaios decorreram nas instalações do *Parnaso* até Abril de 2007. Também a Escola de Música do Porto, fundada por Hélia Soveral em 1971, iniciou a sua actividade nas instalações de *Parnaso*, onde funcionou durante dois anos, até se mudar para a rua do Campo Alegre. Chamava-se, nessa altura, «Escola Nocturna de Música do Porto», por se destinar a

42 "Temas Musicais", era o nome do programa.

43 Nomeadamente a ópera infantil *O Cábula*, no Teatro de S. João (Porto).

trabalhadores estudantes. Por último, Fernando Corrêa de Oliveira publicou e apresentou publicamente diversas temáticas: «Simetria Sonora», «Polyphnum» e «Educação Musical e Pianística de Vanguarda».

## Reflexão

“Há tendência para menosprezar o sentido estético infantil, erros em que caem, talvez mais do que supõem, os próprios pais. (...) É também comum que [as crianças] se interessem por coisas que os mais velhos julgam não estarem ainda ao seu alcance (...)” Assim abriu o primeiro Boletim Cultural de Informativo (1962): «O sentido estético nas crianças». Estas e outras capacidades, que se julgam aquém das possibilidades, pressupõem acreditar nas crianças como indivíduos e na formação que o professor lhe está a proporcionar. Aqui residia a grande diferença da escola *Parnaso*. Fernando Corrêa de Oliveira sempre encarou os seus alunos como crianças ou jovens que eram, tentando colocar-se ao seu nível<sup>44</sup>, mas sempre com o maior respeito e sentido de responsabilidade, apelando ao melhor que poderiam dar a cada momento. Colocando-se no lugar de aluno, procurava o que este poderia valorizar e a motivá-lo na árdua tarefa de estudar um instrumento musical. Sempre foi uma das minhas preocupações compor para a juventude, criando música tecnicamente acessível e que contivesse mensagem apropriada (...) Sempre tomei a juventude a sério, afirma, e faço o mesmo com a música para estudantes. (Corrêa de Oliveira 1993:65). A procura da qualidade do que fazia passava pela preocupação na escolha do corpo docente, instrumentos de orquestra profissionais, ferramentas pedagógicas de ponta e atractivas também pela novidade (*Polyphnum*, aparelhos de alta fidelidade, de gravação, instrumentos de música antiga como flautas de bisel ou espinetas...), colaboradores do mais alto nível (por exemplo José Rodrigues nos cenários), audições nas melhores salas de espectáculo da cidade, concertos com os melhores intérpretes convidados, os mais requintados figurinos ou ainda a decoração esmerada da própria escola. A inabalável confiança que Fernando Corrêa de Oliveira e sua esposa depositavam no seu projeto, a generosidade dos meios disponibilizados para toda uma multiplicidade de actividades oferecidas e um não menor empenho e motivação dos docentes não poderiam trazer outra reacção por parte dos alunos senão a correspondência com a máxima dedicação. Os

alunos cresciam como indivíduos e como músicos mas nunca com o expresso intuito de se virem a tornar profissionais. Esta parece ser a maior diferença relativamente aos outros estabelecimentos de ensino da música: formação «profissional» desde o início mas cujo vértice da pirâmide<sup>45</sup> se vai estreitando cada vez mais. Fernando Corrêa de Oliveira era, segundo Jorge Constante Pereira, *um criador de oportunidades para quem as quisesse aproveitar. Uma das maiores vantagens era abrir-nos horizontes, acrescenta. A tradicional pirâmide de um ensino mais conservador daria lugar a um outro tipo de ensino, onde cada um evoluía tudo o que podia a todos os níveis, desde que entrava até sair. Uma vez optada a via artística, passaria a dada altura para outro sistema de ensino mas, caso o desígnio fosse outro, o tempo e dedicação investidos teriam a melhor das recompensas ao formar público altamente apreciador e conhecedor, na teoria e na prática. De acordo com João Miguel Cunha, Fernando Corrêa de Oliveira terá iniciado uma nova era na cultura da cidade do Porto. Até então, quem seguia pelo caminho dos sons ou era pouco dotado para prossecução de estudos ou era um prodígio. Surgia a pouco e pouco a noção de músico culto e racional, com capacidades intrínsecas, desenvolvidas ou a desenvolver. Algo de curioso se verifica: tal como Fernando Corrêa de Oliveira se terá sentido impelido a abrir o seu próprio espaço de ensino das artes, em alternativa aos contemporâneos, é possível verificar que, por sua vez, alunos *Parnaso*, terão procedido de modo semelhante e estes, por seu turno, também (e uma vez mais sob metodologias próprias)<sup>46</sup>. Não menos interessante, é a crescente abertura de escolas de ensino da música a partir dos anos 50, em parte devido à descentralização do ensino da música<sup>47</sup>. A pioneira, liderada por Gilberta Paiva, foi a Academia de Música de Santa Maria da Feira, seguida de muitas outras, nomeadamente Aveiro<sup>48</sup> e Espinho, esta sob a égide de Mário Neves, colega e amigo de Fernando Corrêa de Oliveira dos tempos do Conservatório, ambos alunos de Cláudio Carneiro. Por seu turno, também Marília Rocha, colega de Fernando Corrêa de Oliveira nas classes, quer de composição (com Cláudio Carneiro) quer de piano (com Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves) terá formado as duas filhas em música, tendo estas aberto o seu próprio espaço de ensino em Vila do Conde, Academia de São Pio X. A juntar ao rol, refira-se Hélia Soveral, também*

44 O «experimental» desde o início e a obtenção de «resultados rápidos» como fonte motivacional.

45 Pirâmide representativa do número de alunos consoante o grau de adiantamento. Na base estão os alunos mais novos/menos avançados e no topo os que atingem o nível mais elevado.

46 Refira-se o caso de Jorge Constante Pereira e a Cooperativa *Lulus*, onde terá estudado alguns anos Suzana Ralha, mais tarde autora do projeto *Os Gambosinos*.

47 Até então, apenas Lisboa, Porto e Coimbra possuíam Conservatórios.

48 Primeiro Conservatório Regional Nacional.

colega de Fernando Corrêa de Oliveira no Conservatório, que abriu nos anos 70 a Escola Nocturna de Música do Porto (mais tarde Escola de Música do Porto) e cujas instalações iniciais foram durante os dois primeiros anos no próprio *Parnaso*. Mais tarde terá encetado o mesmo processo na sua cidade natal, Viseu, criando o Conservatório dessa cidade. Uma aluna mais de Cláudio Carneyro e Luiz Costa terá tomado o mesmo rumo, desta vez em Matosinhos: Maria Teresa de Macedo fundou e dirigiu a Academia de Música desta cidade, mais tarde designada por Escola de Música Óscar da Silva. Infelizmente, a tendência atual aponta para um claro retrocesso, também ao nível da educação artística. A «Experiência Pedagógica de 1973», salvo ténues alterações, e longe de ser a ideal, vigorou até 2009, início do «ensino para todos» com a portaria 691/200. Que preço nos cobrará? Qual o papel da arte? E aos alunos que serão fruto deste novo sistema e que, por sua vez, irão ensinar gerações futuras? O *Parnaso* organizava sessões extra-curriculares, não aulas conjuntas de instrumento (e sem formação prévia de educação musical em sentido lato) e muito menos programas e idade formatados, sob pena da qualidade não existir, quanto mais educação artística ou «educação pela arte»? O que teria sido de um Robert Schumann, um Sviatoslav Richter ou ainda um Omri Hadari neste sistema de ensino? Ou por outro lado, de um Evgueni Kissin ou Daniel Barenboim?

## Referências Bibliográficas

### Livros

- Andrade, S.C, Liberal, A.M., Pereira, R. (2010). *Casas da Música no Porto: Para a história da cidade*. 2.ª volume: século XX (1.ª parte). Porto: Casa da Música.
- Borba, T. e Lopes-Graça, F. (1956/58). *Dicionário de Música*. Mário Figueirinhas (ed.). 1.ª edição. Vols 1 e 2. Lisboa: Edições Cosmos.
- Brito, M.C., Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (1985). *Educação Musical Portuguesa de Vanguarda*. Não editado.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (s.d.). *Educação Sistematizada do Ouvido Musical*. Não editado.

- Corrêa de Oliveira, Fernando (s.d.). *Formação do Ouvido Musical Dodecafónico*. Não editado.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (1985). *Guia para o Professor de Educação Musical e Pianística de Vanguarda*. Porto: Edição *Parnaso*.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (1993). *Musica Minha*, Porto: Edição de autor (100 exemplares).
- Corrêa de Oliveira, Fernando (1990). *Simetria Sonora – Tratado de Composição*. 2.ª ed. Porto: Sólivros de Portugal.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (1996). *Uma homenagem a Maria Feliciano*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos/Edições Afrontamento, Lda.
- Freitas Branco, João (1995). *História da Música Portuguesa*. Coleção Biblioteca de História. Mem Martins: Publicações Europa América.
- Freitas Branco, João (1987). *Viana da Mota – Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*. 2.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nery, R.V. e Castro, P.F. (1991). *História da Música Portuguesa*. Coleção Síntese da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, Tiago e Costa, Luís (2005). *Academia de Música de Santa Maria da Feira – a escola que mudou o ensino da música em Portugal*. Santa Maria da Feira: s.e. (ISBN 989-20-0126-5).
- Silva, Octávio F. (2000). *José Mário Branco – O canto da inquietação*. Coleção Biografias MC – 2. Porto: Mundo da Canção.

### Provas Académicas

- Resende, Joana (2011). *A Escola Parnaso. Contributos para uma Reflexão*. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Universidade de Aveiro.

### Periódicos

- Cabral, Luís (Março 2003). “O Curso de Música Silva Monteiro no 75.º aniversário da sua fundação” em *O Tripeiro*, 7.ª série, Ano XXII, 3, 70-72.
- Cabral, Luís (2007). “Uma geração notável: os fundadores do Conservatório de Música do Porto” em *Caderno de Música*. 10-15. Porto: Conservatório de Música do Porto. Porto.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (1962-66). *Boletim Cultural e*

*Informativo*. Porto: Edições Parnaso.

- Corrêa de Oliveira, Fernando (Julho/Set 1985). "Educação Musical e Pianística da Vanguarda" em *Música no ensino especial II*. 46. Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical.
- O'Strit, Ved Henning (3 Novembro 1958). "Musik-millionaer vil laere Millioner Musik" ("Músico milionário vai ensinar música a muita gente") em *B.T.* Dinamarca.
- Paredes, Sofia (2 Maio 2003). "Um compositor na vanguarda" em *O Primeiro de Janeiro*. Porto.

### Arquivos (por autor ou título)

- Corrêa de Oliveira, Fernando (s.d.). "Memorandum". Texto dactilografado. Porto: Arquivo *Parnaso*.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (13 Outubro 1960). "Notas fornecidas à M. Andrade para ilucidação do representante do British Council no Porto". Texto dactilografado. Porto: Arquivo *Parnaso*.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (1999). "*O Parnaso* (1957)". Texto dactilografado. Porto: Arquivo *Parnaso*.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (1941). "O que queria ser" em *O meio centenário – Número Um – Comemorativo dos 50 anos do Dr. José Maria de Almeida Corte Real*. Texto dactilografado. Porto: Arquivo *Parnaso*.
- Corrêa de Oliveira, Fernando (1960). "Plano e programas próprios do Externato *Parnaso*". Texto dactilografado. Porto: Arquivo *Parnaso*.
- Ramos, Gustavo C. (Ministro da Instrução Pública) (25 Setembro 1930). Decreto n. 18:881, Ministério da Instrução Pública do Ensino Superior e das Belas Artes. Porto: Arquivo C.M.P.
- Regulamento do Prémio de Honra – Medalha de Ouro do Curso Silva Monteiro* (1954). Texto manuscrito. Porto: Arquivo CMSM.
- Wandschneider, M. Fernanda (1981). *Estatutos e Regulamento*. Texto dactilografado. Porto: Arquivo CMSM.

### Entrevistas/Programas de rádio/internet

- Dias da Fonseca, Manuel (Março 1960). "Uma entrevista com Fernando Correia de Oliveira" em *Vértice*. Vol. XX. 198. 148-151.

Salazar, Álvaro (s.d.). "Trajectórias da Geração de 60". Entrevista a Fernando Corrêa de Oliveira.

Silva, Carlos D. (12 Setembro 1984). "Programa Espaço Aberto". Entrevista para a Rádio MEC. Rio de Janeiro.

### Discos

- 50 Peças para os 5 Dedos, Op. 7 (1965). – EP *Parnaso*, 965-E.
- Nocturnos e Tríptico para Piano a 4 Mãos; Sonata para 2 Pianos (2000). – CD Edisco, ECD 131.
- O Cábula – Ópera Infantil (1965). – LP *Parnaso*, 965-F.
- 8 Peças Progressivas Op.21 (1965). – EP *Parnaso*, 965-D.
- O Ratinho RÁ-TU-DI (1961). – EP *Parnaso*, 961-A.
- Três Sonetos Líricos, Op. 16; Três Sonetos Metafísicos, Op. 2; O Príncipe do Cavalo Branco, Op. 6 (1962). – LP *Parnaso*, 962-C.
- Trio, Op. 17; 7 Estudos, Op. 18; Variações, Op. 10 (1962). – LP *Parnaso*, 962-B.

### Partituras

Corrêa de Oliveira, Fernando – toda a obra do compositor.

